

“摹仿”什么？“表现”什么？

孙惠柱

节选发表于《文汇报》2004-09-19

—

内容摘要：西方艺术和美学重摹仿、中国艺术和美学重表现的传统理论并不准确。亚里斯多德摹仿说的对象是生活，柏拉图摹仿说的原点则是理念。艺术史上理念先行的创作无数，也有不少一流作品，证实了柏拉图对一种创作方法的天才猜测。中国艺术表现的对象亦应分而析之，主体、客体和形式都可能是重点。以中西文化中的戏剧这一综合艺术为座标，可以看到摹仿和表现这两个概念的重叠和多义性。

关键词：摹仿，表现，理式，理念，柏拉图，亚里斯多德，中西美学比较

英文标题：

Imitation and Expression Reexamined: a New Study on the Comparison

Between Chinese and Western Arts and Aesthetics

中西艺术及美学比较向来是我国学术界的热门话题，特别是改革开放以来，二十多年中发表的论文、专著无数，学者们差不多都接受了一个基本的观念：中国的艺术和美学重表现，西方的艺术和美学重摹仿。曾繁仁在2000年发表的《蒋孔阳美学思想评述》中归纳了蒋先生的一个重要理论：“从文学艺术的实践看，西方文艺导源于希腊的史诗、戏剧、雕塑，‘摹仿说’成为其美学思想的中心；中国古代艺术实践是《诗经》、《楚辞》和书法，其美学思想是偏重于‘诗言志’的‘表现说’”[1]（P.25）。中央电视大学师范部由北京大学彭吉象教授主讲的“艺术学概论”课程于2002年11月15日在网上公布的讲稿也说：

中国传统美学强调艺术的表现、抒情、言志；西方传统美学则强调艺术的再现、模仿、写实。我们从中西美学史上可以发现，“模仿说”是古希腊美学的普遍原则，亚里士多德以模仿为基础建立起《诗学》的体系，这种理论在欧洲雄霸了两千年。而“表现说”则成为中国先秦美学的核心，“言志”、“缘情”是我国诗论重视表现的最早见解……[2]

可见这一基本观点是从亚里士多德的《诗学》和中国艺术理论比较中得来的。《诗学》虽名曰

论“诗”之学，直接探讨的主要是戏剧，历来被认为是人类第一部有史可考的戏剧理论书；与之相对应的东方美学经典——印度的《舞论》和中国的《乐记》——也都反映了各自文化中的戏剧艺术的一些特点。《诗学》讲诗，强调的是文学性；而《舞论》讲舞，强调表演。中国的《乐记》还没有讲到严格意义上的戏剧，但是以后的中国戏剧理论的一些基本观点可以追溯到《乐记》，强调的大多也是戏剧中特别与音乐有关的成分——曲。文学、舞蹈和音乐既是独立的艺术门类，又可以综合起来构成戏剧这门综合艺术。

诚如彭吉象所说，亚里士多德在《诗学》里提出的“摹仿”说不仅是一个重要的戏剧理论概念，也是“希腊美学的普遍原则”。他强调悲剧是对于行动的摹仿，后来这个理论被引申为概括了所有的戏剧，甚至概括了所有的艺术。而中国传统的理论则是“诗言志，歌咏言。”“言之不足而咏歌之，咏歌之不足而嗟叹之，嗟叹之不足，则手之舞之，足之蹈之也”。这个理论也涉及到各种艺术样式，有了诗，还要唱——音乐，光唱还不够，还要舞。这就包括了文学音乐舞蹈三大门类，但它的原点是那个“志”。所以，学者们就认为中国人重在表现主观，而西方重在摹仿客观，不管是研究戏剧还是研究一般美学理论，这个观点都被一再地重复。

但是，这个对比是肤浅和片面的。西方艺术和美学的基点决不仅是摹仿或者说再现生活，东方也并不仅是表现主观。

首先应该来看看“摹仿”这个词是怎么来的。亚里士多德并不是第一个提出“摹仿”的人，他的老师柏拉图早就论述了这个概念。美学家和艺术理论家之所以把亚里士多德当做“摹仿”说的首创者，很大程度上是因为柏拉图不喜欢艺术，他的理论事实上是“反艺术理论”；而亚里士多德的《诗学》则是历史上最早的艺术理论著作，因此很多美学理论选或戏剧理论选常把这本书放在第一篇——连在西方也常常是这样。事实上柏拉图的“摹仿”说不但更早，意思也和亚里士多德的完全不一样。中国的哲学课上特别强调唯心主义和唯物主义两大阵营，柏拉图代表唯心主义，亚里士多德代表唯物主义。一个“摹仿”是唯心的，另一个“摹仿”却是唯物的，就因为摹仿的对象不同。柏拉图也认为艺术是对生活的摹仿，这一点被亚里士多德发展了。但亚里士多德认为生活是原点，是客观存在，然后悲剧去摹仿它。而柏拉图认为不是这么简单，生活本身也是对其他东西的摹仿。这个其它东西被朱光潜译成“理式”，一个听起来很深奥、很哲学的唯心主义的概念[i]。其实这个概念在通行的英译本里十分简单，就是两个很普通的词 form 和 idea，主意和形式，多数时候就是 idea 一词[3] (PP. 394-396)，在有的版本有时候也叫 ideal form，理想的形式[4] (P. 19)。“理想”一词在西文中加个后缀就变成“理想主义” idealism，同样是这个词，在我们的哲学课上就成了“唯心主义”，在中文语境中其褒贬色彩天差地别。《牛津图解词典》对 idealism 一词的解释也有哲学和

普通的定义两条，后者是这么说的：

Idealizing, tendency to idealize, representation of things in ideal form. 理想化，理想化的倾向，以理想的形式来再现事物。[5] (418)

这个关于“理想的形式”的“再现”的定义就是中文的“理想主义”，因此柏拉图的“理式”其实兼有中文中“唯心主义”和“理想主义”两个意思。为了避免涉及政治的褒贬，我把“理式”这个老的译名改成一个现在较为常用的中性名词“理念”。柏拉图说：

我们经常用一个理念来统摄杂多的同名的个别事物，每一类杂多的个别事物各有一个理念。……木匠制造每一件用具，床，桌，或是其它东西，都各按照那件东西的理念来制造……这样制造的器具比真实体要模糊些……那么画家是床的什么呢？我想叫他作摹仿者，摹仿神和木匠所制造的……和自然隔着三层……悲剧家既然也是一个摹仿者，他是不是在本质上和国王和真理也隔着三层呢？而且一切摹仿者不都是和他一样吗？[6] (PP. 69-71)

其实应该是两层，但柏拉图偏要把理念本身也算进去，说成三层，使艺术和理念之间的距离显得更远，变形也就更大。所以柏拉图不喜欢艺术，他最喜欢的是原初的理念，只是因为理念实在看不到、摸不到，这才不得不接受生活中的个别事物。这就好像看不到凡高的原作，只好看画册。一次摹仿多数人都还可以接受，但如果要看的是从画册上临摹下来的仿作，打第二次折扣就受不了了。柏拉图坚决不要二次摹仿的艺术，他说：

他（画家或悲剧家）如果对于所摹仿的事物有真知识，他就不愿摹仿它们，宁愿制造它们，留下许多丰功伟绩，供后世人纪念。他会宁愿作诗人所歌颂的英雄，不愿作歌颂英雄的诗人。[6] (73)

这个“摹仿”说和亚里士多德的同名理论简直有天壤之别。既然柏拉图如此否定艺术，很多研究艺术理论或美学史的学者就认为他的摹仿说对艺术毫无帮助，所以常常忽略了他的理论。

其实柏拉图这个理论并非完全没有道理。尽管他主观上反对艺术，但他描述的这个二级跳的过程是对于一种艺术创作模式的天才猜测，预示了人类艺术史上不计其数的艺术品的生产方式：从理念出发，在生活中找到个别事物作为参照，二者结合起来最终产生艺术作品。现代人还可以欣赏到的雅典娜等古希腊塑像大多是根据神话中的理想人物来雕刻的，而且还是出自政府或富人的订货——命题雕塑。罗马的造型艺术家比希腊写实，甚至会在雕塑之前直接从人的脸上翻制蜡像，但后人却普遍认为罗马的雕塑远不如希腊。[7] (8) 在选题上诗人有比雕刻家更多的自由，但希腊悲剧中除了《波斯人》一个例外，找不到第二个是从生活出发而创作的，全是剧作家根据一定的理念，到神话中去找素材编成剧本的。《俄狄浦斯王》的故事用任何时代的生活逻辑来审视均可谓荒唐，但却塑造了一个人类历史上从未有过的为了国民利益而甘愿彻底撕毁自身形象的理想明君。包括《阿伽门农》在内的

《俄瑞斯泰亚》三部曲设想出一个理性的审判团，终结了剧中冤冤相报的恶性循环，为日后西方的法治社会定下了基调。古代西方的美术作品都有很强的宗教色彩，说它们摹仿生活只是因为艺术家有时候会用真人做模特，所以画得很逼真，但其背后的理念绝对是唯心的，是宣传宗教的。难道仅仅因为它看上去人物结构比例是对的，就可以说它是再现、是摹仿吗？从中世纪到文艺复兴，美术史上许多雕塑、油画如“维纳斯之诞生”（波提切利）、“最后的晚餐”（达·芬奇）、“大卫”（米开朗其罗）不是重新发掘希腊神话，就是再现圣经人物。这种创作方法跟中国反映佛教内容的敦煌壁画在本质上是一样的，它们“摹仿”的主要不是生活而是理念；不同在于欧洲艺术家在体现理念的过程中常常要找模特儿——生活中的个别例子——来照着写生，但模特儿的选择还是以先行的理念为标准的。

中国现当代有许多艺术创作也是这样，我们有无数的命题作文、命题画画、命题作曲、命题写戏。譬如有关雷锋的作品，虽然雷锋是一个真人，但最早发现雷锋、写雷锋的作者恰恰印证了柏拉图模式的成功。因为要宣传共产主义思想，而共产主义思想又不应该是空洞的口号，这就要到生活中去找实实在在的例子，所以找到了雷锋。雷锋体现了共产主义精神，就是生活当中的个别例子体现了理式。但是个别例子即便能到处去宣讲，影响总是有限的，所以需要更多体现雷锋形象的艺术作品。于是各种各样关于雷锋所体现的共产主义思想的绘画、歌曲、交响乐、话剧、电影就出现了，绝大多数作者从来就没有见到过雷锋。但这些作品中有些还是很不错的，所以过了这么多年，到现在还有人在唱，前些年又出了一部电影《离开雷锋的日子》。说明这个理念还是吸引人的，理念未必全是虚假空洞的。美术界有宣传画这种样式，还有很多行画，也就是按照政治或商业的理念来画，首先都必须有个创意，创意就是理念，也就是 idea。有的人拿到创意后觉得自己不熟悉要画的对象，那就应该去下生活去写生，从 idea 到生活中实在的个别事物，最后再变成艺术品。

我们固然可以嘲笑柏拉图的摹仿说背后的哲学思维，但是中外艺术史上这种创作方法在各种门类中都一直存在着。这种方法确实导致了很多粗制滥造的平庸之作，但也不能一概而论，有很多这样创作出来的作品还是有价值的，甚至第一流的经典也很不少。远的不提，就在二十世纪的欧美戏剧史上，萧伯纳、皮兰德娄、萨特、布莱希特、阿瑟·密勒都是娴熟地掌握了这一创作方法的大师。萨特主要是哲学家，其次才是文学家，他很明确写戏就是用来宣传他的哲学的，虽然戏剧成就比不上他的哲学，也比不上与他同时代的最好的剧作家，但还是相当出色。布莱希特是要用戏剧来改造社会的马克思主义者，丝毫不回避他理念第一的风格，但他恰恰是二十世纪最伟大的剧作家兼导演。皮兰德娄的哲学是一种独特的怀疑主义，最准确地呈现在他那独特的剧作之中。萧伯纳和密勒都是相信社会主义的政论家兼剧作家，后者的《萨拉姆的女巫》与中国人所熟悉的借古讽今如出一辙。诚然，现代中国剧坛也许找不到这一类的大师，于是很多人据此推断说，理念先行必然失败，这是以偏概全，忽视了西方这方面成功的范例。其实问题不在于创作可不可以从理念出发，而在于理念本身是不是有深

度，是不是作者真诚的信念；目前中国的理念艺术普遍存在的问题是，作品简单地传达出来的是作者自己都未必真正信服的来自他人的理念。

美学史和艺术史都可以证明，西方美学史上的“摹仿”并不等于我们现在所说的“再现”，关键要看摹仿的对象是什么。只有当这一概念指的是摹仿生活（亚里斯多德）时，才和现在通用的摹仿和再现同义；但当它指的是摹仿理念及其个别事物的化身（柏拉图）时，就成了中国艺术中所谓“表现”的近义词。事实上中国的“表现”也同样有个表现什么的问题。中国古代文论说“诗言志”，“志”似乎主要是指诗人的主观，但是，中国也有不少经典诗词，例如刘禹锡的名句“沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春，”苏东坡的名篇“横看成岭侧成峰，远近高低各不同；不识庐山真面目，只缘身在此山中，”都是借个别事物来阐述形而上的哲理。中国诗人普遍擅长的比兴手法在表面上写极具体的个别事物，但其言外之意却常常是普遍性的理念。所以，如果说中国美学重表现，那么表现的对象也同样有主体和客体之分。

总的来说，表现不同于再现，指的是明显与日常生活形态拉开距离的艺术呈现；但表现的对象和手法很多，既可以表现艺术家的主观情感，也完全可以表现抽象的理念。中国戏剧家黄佐临提出了一个独特的现代戏剧观，他借用中国古代画论中的用语“写实”和“写意”来解释。这一对绘画术语与戏剧术语“再现”和“表现”非常接近，写实就是再现，写意就是表现。黄佐临在把他的写意戏剧观介绍给外国同行时发现不容易翻译，他找了好几个词，如 essentialism, intrinsicism, 外国人听了很惊讶。他们想中国国画既不像油画那样需要写生，也不用找模特，以为写意就是主观的表现。但黄佐临说不对，他要的写意不是主观，essentialism 是“基本”的意思，他是一个马克思主义者，他要用写意的手法来表现社会发展的客观规律。这在理论上完全说得通，就像画家表现党的路线和政策并不一定要画写实的画，宣传画完全可以用抽象的手法，而且写意还可以更方便地直接地表现观念。2003 年抗击 SARS 的宣传画几乎没有一张是写实的，全都是用写意的手法，甚至在画上直接写字，类似于漫画——也是一种强调理念的样式。黄佐临最欣赏的布莱希特和电影大师卓别林也都属于这样的强调社会性的“表现派”。

艺术的表现还有一种方式，强调的既不是艺术家的内心，也不是所反映的社会的客观规律，而是形式本身，例如画家的笔法，歌唱家的声腔甚至音高如 High C，演员身上的绝活等等。这是一种相对超脱的表现，所谓为艺术而艺术。每一种艺术门类都有不同的形式，和日常生活距离越大的门类，形式的独立性越强。音乐在艺术中最为抽象，所以那个几乎是纯物理性的高音 C 可以成为帕瓦洛蒂或多明戈演出中最吸引人的时刻。戏剧要用真人来扮演角色，话剧尤其讲究酷肖现实，就较难有这样的纯形式的美；但在使用程式的夸张的戏曲舞台上，形式的追求就比较多，好演员总是有几招绝活，不管什么戏都要想办法让演员有机会展现出来。表现或者说写意的风格使得纯形式的展现成为可能，而

摹仿生活的写实的艺术样式就常常不能容忍这种“形式主义”。

作中西美学比较的学者常常拿中国戏曲和西方戏剧来作对比，很方便地得出前者长于表现、后者重在摹仿的结论。概而言之，这话也不能算错，“表现”和“再现”与西文戏剧术语中的两个基本概念 presentational 和 representational 正相对应，是相当准确的翻译；而且，作为一种综合性艺术，戏剧也确实常能代表艺术的一般特点。但笼统地说戏曲和西方戏剧，实在过于简单，西方戏剧种类太多，而且近百年来已经进入了中国，和中国艺术形成了难解难分的关系。为了进一步说明表现和摹仿的关系，不妨来仔细分析一下戏剧的不同类型。

西方人在初次接触中国戏曲时常常称其为“表现派”，确有一定的道理，但毕竟是用他们的术语简单地给我们的艺术贴标签。具体来看，戏曲和西方戏剧最明显的不同在于角色一律分行当，各类角色都有相应的程式化的服装化妆和表演。和话剧相比较，这种删繁就简的分类突显出人在界限森严的等级社会中的身份地位，有时候会导致牺牲人物的丰富性和复杂性。就像毕加索的那头只画骨骼的牛一样，略去皮肉，突出内在的筋骨，既是对生活的简约化处理，也是对某些本质特点的夸张和强化。当戏曲的内容集中展现的也是社会矛盾时，例如《窦娥冤》、《打渔杀家》、《春草闯堂》等，这里所“表现”的对象就主要是社会的内在本质。正因为如此，黄佐临才会用意为“基本”的英文 essentialism 来解释国画和戏曲中“写意”的“意”。然而，这一解释也有以偏概全之弊，因为戏曲用超越日常生活的动作所表现的常常不仅是客观的社会现象，还有作者或者角色的主观情绪。《窦娥冤》里的六月飞雪就明显是作者的幻想，而《牡丹亭》里的人“生可以死，死可以生”，既表现了角色的“情”的超凡的力量，也表达了作者追求人性解放的强烈愿望。这里的“表现”更接近该词的狭义的定义，和西方现代的表现主义（凯撒的《从清晨到午夜》，奥尼尔的《毛猿》、《琼斯皇》）有些相似。

近二百年来戏曲中影响最大的是京剧，和元朝、明朝那些具有深厚的文学和社会意义的戏曲以及现当代的话剧相比较，京剧最突出的既不是其社会性，也不是艺术家的主观表现，而是艺术形式本身的美。戏曲到了清朝后期在剧本的文学性和社会性上已经没有太大的成就了，创作走下坡路，但表演却在不断提高。京剧是在清朝的宫廷里正式形成的，给宫廷演戏怎么能有社会批判性呢？只能在演戏上精雕细琢。这时候，简化又强化社会身份的京剧程式极大地方便了突破日常生活动作限制的形式美的呈现。到十九世纪末二十世纪初的时候，京剧的表演已经达到非常精致的阶段，而梅兰芳更使之攀上了又一座高峰。梅兰芳开始学戏的时候，京剧的主要特点是唱。老戏迷喜欢半眯着眼睛听戏，最好的角经常捧着肚子在那里唱，就像一些老的西方歌剧一样。梅兰芳对这点不太满意，他的扮相又特别好，希望可以发挥自己的特长，不但唱得好听，也要舞得好看。他在形体动作方面做了许多革新，使

京剧从以听唱为主的艺术变成了既能听又能看的艺术，唱念做打全面发展。梅兰芳 1930 年到美国作商业演出，在百老汇演出三十多场，非常轰动。在西方戏剧史上，东方艺术家商业演出这么多场而且如此轰动，梅兰芳是空前绝后的一位。那时候交通还不方便，包括卓别林在内的好莱坞的明星大批出动，坐几天火车到纽约去看他的戏。纽约十几家报纸的剧评家都是很苛刻的，可是几乎所有的剧评家都赞扬他，只是没有一个剧评称赞他的戏的思想内容、人物性格，大家都在说这个男人演女人演得多么像，他的兰花指多么美妙。好莱坞的女明星还要向他请教怎么能把女人比女人演得更像女人。他们并不关注剧情，并不是因为看不懂，梅兰芳出访之前准备了几年，有一些对美国文化非常了解的学者当顾问，说明书都有英文介绍。但是评论家就是不去关注梅兰芳的内容，只要看他多么像女人就够了。

京剧可以有这样的魅力，让人几乎忘却它的思想内容。梅兰芳摹仿什么？表面上他摹仿的是女人，事实上他已经超越了摹仿，他和他所代表的京剧艺术可以超越现实独立存在。在音乐和绘画里可以找到更多这样的例子。帕瓦罗蒂、多明戈来中国的时候，听众都在想他们能不能唱高音 C，不管唱什么歌，就等他的高音 C。中国一些政治性的晚会上常会听到一曲男高音的“祝酒歌”，唱的和听的似乎都忘了它来自欧洲的歌剧《茶花女》，唱的是在妓院里吃“花酒”！梅兰芳其实是很有文学修养的，也演过文学性很高的《牡丹亭》，但观众关心的未必是他是否把杜丽娘的性格刻画得比别人更深刻，而是他唱得、舞得多么好。西方也有这种特别讲究艺术形式的戏剧，近代已经从狭义的戏剧中分化出去，成了独立的歌剧和芭蕾舞。

梅兰芳的戏在 1930 年代得到美苏两个艺术大国的同行专家以及广大观众的赞美，其世界声誉绝不下于卓别林，大多数好莱坞明星都比不过他。但这样一种戏剧形式，在当时的中国却遭到不少激进知识分子的批评，鲁迅就说梅兰芳的魅力不过是男人看他像女人，女人看他像男人。那时候军阀混战，蒋介石围剿共产党，老百姓民不聊生，梅兰芳在《天女散花》中咿咿呀呀扭来扭去，传达了什么思想内容，反映了什么社会现实呢？如果仅用社会标准来要求戏剧，梅兰芳的戏当然不符合需要。

中国那时最需要的是易卜生式的话剧，用写实的方法干预生活的社会问题剧。易卜生的思想对五四运动起了极大的推动作用，在他最著名的剧作《玩偶之家》中，娜拉对大男子主义的丈夫终于彻底死心，毅然走出家门，把门“砰”地一关。萧伯纳说，这个碰门声震惊了世界。全世界无数的国家演了这部戏，这部戏帮助全世界的妇女看清了自己在社会中的地位和应该选择的道路。这类戏剧在舞台上借助斯坦尼斯拉夫斯基的现实主义表演树起来的，这是一种最符合亚里斯多德的摹仿说的戏剧。

当诞生于西方的斯坦尼式客厅剧在日本、中国和印度大受欢迎的时候，在欧洲却冒出了一批戏剧家严厉地批评它的缺点。亚洲新起的话剧工作者看中的是它反映生活的真实面貌的魅力，而布莱希特却指出它常常用表面真实的假象来骗人眼泪，而且让观众丧失对于不合理社会的批评意识和战斗意

志。布莱希特认为戏剧应该反映社会的本质的真实，而不是那些肥皂剧式的虚情假意。当时接受布莱希特理论的人并不很多，观众看着觉得真实的戏剧怎么会骗人呢？等到电视普及以后，表面写实而且煽情的电视剧大泛滥，越来越多的人接受了布莱希特的观点：缺乏批判意识的表面现实主义并不能反映社会的本质。为了抵制这种虚假的“亚里斯多德式”戏剧，布莱希特矫枉过正，要求他的观众不能和剧情共鸣，一边看戏一边要用头脑想，判断戏里所讲的事情到底对不对，如果不对，错在哪儿？布莱希特的戏是从理念出发、以理念为归结的，但他不想把他的理念直接灌输给观众，有时候故意把反面的理念正面展现出来，刺激观众进行辩证的思考。

奇怪的是，这位政治上革命、艺术上激进的布莱希特对鲁迅批评过的超然于社会问题之上的梅兰芳却情有独钟。他在莫斯科看到梅的演出极为兴奋，其原因也非常独特，他欣赏的不是其他西方人都忘情赞美的形式美，而是梅兰芳表演时让他感到的距离感。他注意到梅兰芳一直在观察自己的表演，似乎完全没有进入角色——这其实是他的误解。[8]（194）布莱希特和京剧的真正的共同点在于，前者的间离效果和后者的行当程式都明显与日常生活拉开距离；但梅兰芳的表演强调的是程式带来的舞蹈和唱腔之美，丝毫也没想到要让观众去做布莱希特式的辩证思考。中国戏剧中最接近布莱希特风格的是赵本山的小品。和梅兰芳相似的是，不管赵本山演什么角色，观众绝不会忘了台上是赵本山，而移情于他演的角色；但不同于梅兰芳的是，赵本山一边卖拐一边还能让观众看到他在批判这个角色及其代表的那种社会现象。这就是布莱希特式的戏剧。

西方戏剧中易卜生—斯坦尼的再现生活的一类和布莱希特的辩证思考的一类形式上大不相同，却都着眼于社会客体，前者被布莱希特称为“亚里斯多德式戏剧”，而布莱希特自己则接近于柏拉图的模式。这两类都不特别强调表现艺术家的内心。但西方也有一心要表现艺术家内心的戏剧，而且可能比中国的汤显祖还要来得极端。这类戏剧的代表还不是前面提到的表现主义，而是最彻底地摈弃了摹仿说的阿尔托。这位法国戏剧家既不是大剧作家也不是大导演，只写过一个很短的原创剧本，也没导过几个戏，但他的理论影响非常大。这个奇人在人生的最后二十多年里经常被送进疯人院，有些作品还是在疯人院里写的。他的戏剧观念有“三反”：反情节、反人物、反语言。他认为像《玩偶之家》这样的“现实主义”戏剧其实十分虚假，怎么可能八年的事全在一天里爆发呢？人人都戴着假面具，就是娜拉也不例外。所以阿尔托反对巧妙编织的情节和人物关系，还反对语言，因为语言最擅长的就是欺骗，而并不是表露心声的媒介。他上大学时就喜欢写作，寄了几首诗给当时法国顶级的文学杂志，编辑退稿时对他说，看来他是有才能的，但是写的诗不知所云。他写长信给编辑争辩说，我写作的时候脑子总是比笔来得快，你说我是应该停下我那急于表现的脑子来迁就手中的笔呢，还是用我的笔能记下多少就记多少？我决定采用后者，尽量地写，实在跟不上脑子也没办法，但我绝不会为了迁就身外的笔而停下自己的脑子。编辑发现他这套理论说得很有意思，干脆发表了他们的通信，后来还

出了书，但他的诗还是一首都没有发。[9] (18-20)阿尔托的理论确实有道理，事实上没有一个人的笔能够赶得上头脑，但绝大多数人都经过训练，从小就开始知道该怎么协调脑子和笔的关系，就是不时让脑子停一下，让表现的源头来适应表现的媒介。但对于阿尔托来说，一旦脑子停下来就非常痛苦。他认为别人写的东西都很虚假，他写下的东西虽然可能不知所云，可是最最真实。既然最真实的语言别人不要，他就干脆不要文字语言，去搞戏剧，而且摒弃戏剧中的语言，只要形体和其它视听效果。

阿尔托的艺术观是最极端的主观表现至上论，更适应于造型艺术。因为文字写作的规矩非常多，写一个字一划都不能少，拼写也不能少写字母，否则就变成错字。但如果搞视觉艺术拿着颜料朝画布上洒，并没有人说一定要多少笔。事实上，阿尔托的理论确实为上世纪五六十年代以后的前卫艺术家所采用，最多的就是搞视觉艺术的，还有搞前卫音乐的如那个创造了《4分33秒》（无声音乐）的约翰·凯奇。实践他的理论的人当中戏剧家也有，但不是很多，很少进入主流的。这种形式在中国戏剧界影响很小，倒是近年来在新闻里看到一些“行为艺术”的报道，如光着身子从牛肚子里钻出来之类，似乎与阿尔托的理念很像，但是跟中国的国情距离很远。估计这种最彻底地“表现主观”的艺术倒是中国传统美学的实践者很难接受的。

总的来说，从戏剧这种综合性的艺术样式中可以看到，我们通常使用的“摹仿”和“表现”很难概括多样的艺术追求和风格，而且“摹仿”和“表现”这两个概念经常重叠，并不能代表中国和西方艺术及美学的不同特点。具体地说，以戏曲为例，中国传统艺术的“表现”可以分为三类：强调社会、强调艺术家主观、强调形式美；这三类在西方也都有相对应的形式（尽管程度很不相同）：布莱希特、表现主义/阿尔托、芭蕾和歌剧。反过来说，西方艺术中的“摹仿”也有不少可以被看成就是“表现”。既然最早提出摹仿说的柏拉图认为摹仿的原点是理念，而且摹仿总要变形，这就为无意忠实描摹生活表象的艺术提供了理论的解释，可以适用于中西多种戏剧和艺术，包括以前被认为是表现派的艺术，当然，特别强调从客观生活出发的斯坦尼式的写实话剧除外——只有那才是完全符合亚里斯多德摹仿说的艺术。

[i] 朱光潜在他的译文后面给“理式”加注说：“理式是柏拉图哲学中的基本观念，即概念或普通的真理。”

（朱光潜译：《柏拉图文艺对话集》人民文学出版社 1963 年，第 67 页）

参考文献：

[1]曾繁仁：《蒋孔阳美学思想评述》，《文史哲》（济南）2000、05。

[2] “艺术学概论”课程网上辅导（十一）第十一章艺术作品，中央电视大学师范部网站：

<http://61.144.28.99/crtvu/xxjy/ysxgl/kcwsfd11.htm>

[3]W. H. D. Rouse 的英译是 form or idea, 见

Great Dialogues of Plato, E. H. Warmington, et al. eds. New York: The New American Library, 1956.

[4] B. Jowet 的名为 The Dialogue of Plato 一书的英译, 见 Bernard F. Ducore 编 Dramatic Theory and Criticism. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1974.

[5] The Oxford Illustrated Dictionary. Oxford: Clarendon Press, 1979.

[6]朱光潜译：《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社 1963 年。引文中“理式”一词被我改成了“理念”。

[7]黄洋：《罗马帝国早期的“造型艺术”与皇帝权威》，《文汇报》2004-6-13。

[8]孙惠柱：《三大戏剧体系审美理想新探》，见中国艺术研究院戏曲研究所编：《中国戏曲理论研究文选》（上册），社会文艺出版社 1985。

[9]Martin Esslin. Antonin Artaud. Middlesex: Penguin Books, 1976.